

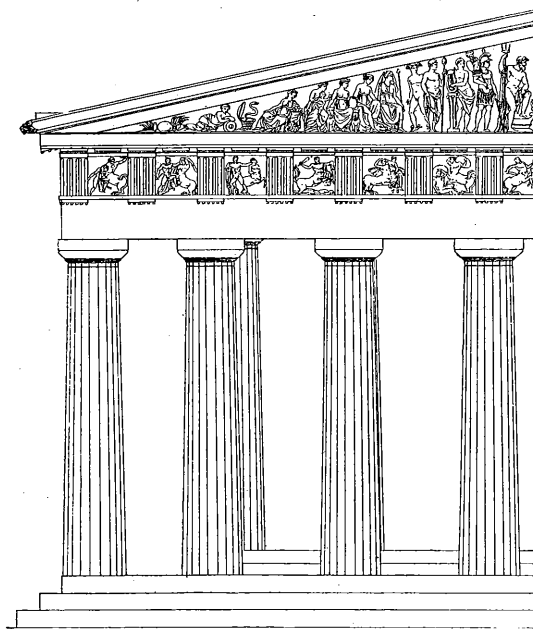
**SOBRE EL SENTIDO DE
LA ARQUITECTURA CLASICA
23 Diciembre, 1977**

LUIS MOYA BLANCO

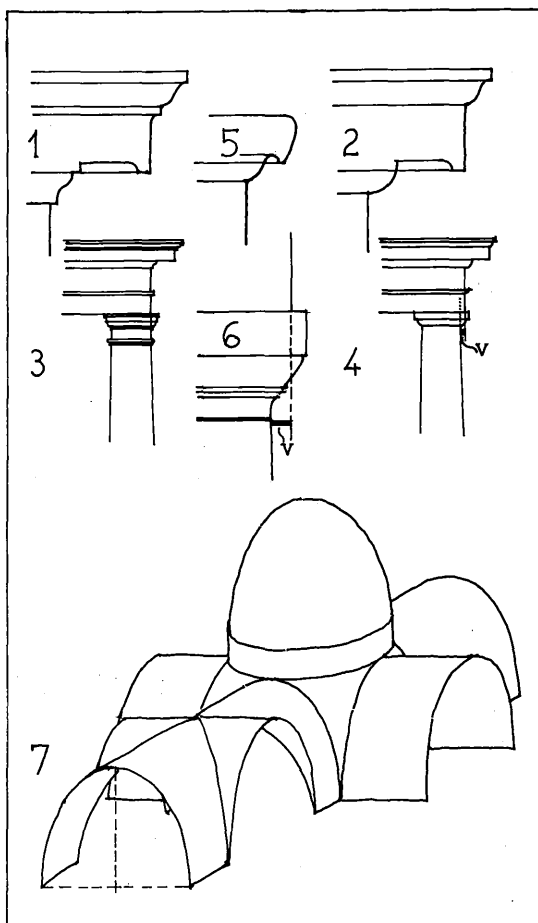
1 Introducción

Entre las numerosas maneras de hacer arquitectura que registra la historia, se destaca la que llamamos clásica por su larga vigencia en el mundo occidental; este hecho de la permanencia de un estilo no es raro en las culturas orientales y en las americanas prehispánicas, caracterizadas por su carácter estático ó por la lentitud de su evolución, según creemos. Es extraño, en cambio, en el ámbito dominado por la cultura europea, cuyo dinamismo le obliga a cambiar incesantemente para buscar algo mejor y diferente en todos los campos de la actividad humana; la novedad es la musa de occidente, como se ha dicho muchas veces..

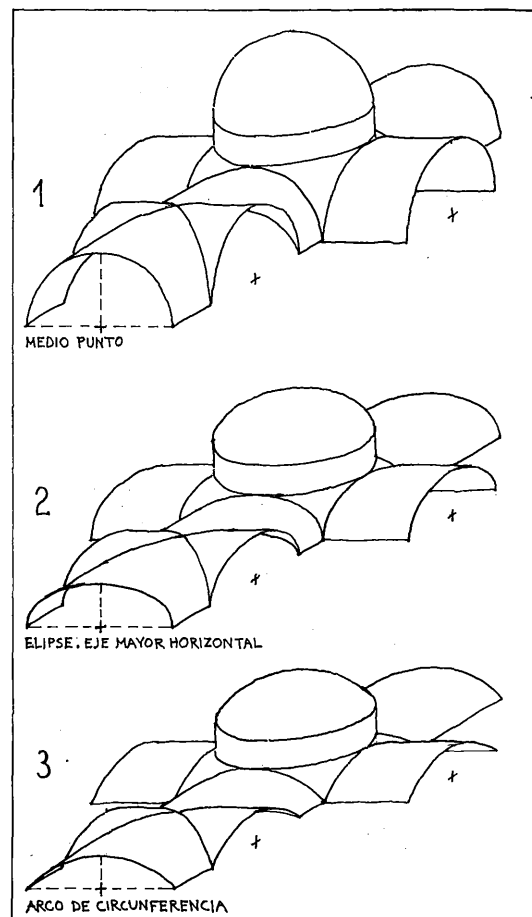
Esta duración es la singularidad del estilo clásico, pues aparece en los templos griegos arcaicos del siglo VI antes de Cristo, y está activo hasta mediados de nuestro siglo, al menos en la Rusia de Stalin. La vida del estilo ha sido de 2.500 años, aproximadamente. Hubo una interrupción importante en la Europa del románico y del gótico, durante los siglos XI al XV; fue un fenómeno extraordinario por dos motivos: el primero, caracterizado por la aparición repentina del gótico en todo su esplendor, antes del año 1200, y por el olvido de todo lo clásico que aún quedaba, aunque oscuramente, en el románico; el segundo motivo es la desaparición de tan brillante actitud creadora ante el renacimiento de las antiguas normas clásicas. Sobre este tema se volverá más adelante, pues su explicación conduce al problema de la renuncia a la libertad creadora que parece consustancial al hombre.



Partenón: según Stuart-Revett (1808).



Formas admitidas y formas rechazadas: 1, molduración normal. 2, molduración rechazada por no cumplir las reglas del juego clásico. 3, entablamento normal y relación correcta entre el arquitrabe y la columna. 4, solución totalmente incorrecta; no se admite el voladizo V del arquitrabe en los órdenes helenísticos-romanos. 5, moldura propia del orden dórico griego; no se admite en los helenístico-romanos. 6, voladizo V propio y exclusivo del dórico griego. 7, formas rechazadas en la arquitectura clásica abovedada, por estar fundadas en la elipse de eje mayor vertical.



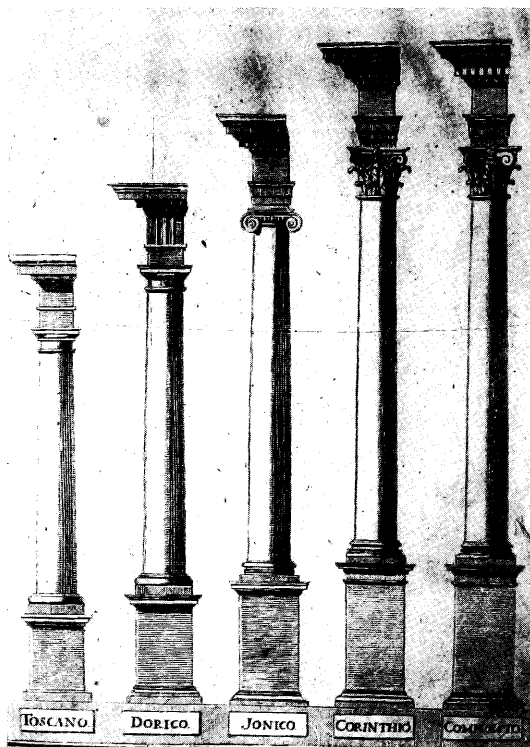
Arquitectura clásica abovedada: 1, formas normales. 2 y 3, formas admitidas.

2 Definición

Entendemos por arquitectura clásica el juego combinatorio, mediante reglas fijas, de un número limitado de formas definidas. Este repertorio de formas puede clasificarse en dos grupos: a) Arquitectura adintelada que emplea los Ordenes de la Antigüedad greco-romana y de sus sistematizaciones renacentistas y neoclásicas. b) Arquitectura abovedada fundada en el semicírculo y la elipse, el cilindro semicircular y el elíptico, la semiesfera estricta y la peraltada, los casquetes esféricos y las combinaciones simples entre estas figuras geométricas.

El sistema tiene limitaciones y admite ampliaciones: la elipse y el cilindro elíptico son normalmente de eje mayor horizontal; raras veces son verticales los ejes mayores. Se admiten la bóveda y el arco rebajados, pero siempre trazados con arcos de circunferencia. Se incluyen los temas del manierismo y del barroco, tales como columnas salomónicas y frontones partidos, con tal que se observen las proporciones canónicas y las reglas combinatorias de la Antigüedad. No se admiten las llamadas "estilizaciones" y las simplificaciones usuales en nuestro siglo. La molduración tiene reglas fijas, no justificadas racionalmente.

En general, casi nada en este estilo adintelado es justificable racionalmente, ni como construcción ni como utilidad. Sus reglas son arbitrarias, y su aplicación conduce a resultados diferentes en cuanto a su aproximación a las reglas de una buena construcción, según hayan de emplearse las correspondientes al orden dórico griego o a los cinco órdenes del Re-



Ordenes clásicos: según Diego de Villanueva (1764). Son los establecidos por Vignola en el siglo XVI; son consecuencia del estudio de la arquitectura helenística-romana, y se imponen como regla absoluta hasta el descubrimiento de la arquitectura griega, a fines del siglo XVIII.

nacimiento; las reglas del dórico griego son, en efecto, distintas de las que corresponden a los otros órdenes. Estas últimas fueron las únicas admitidas durante todo el renacimiento, ya que el descubrimiento de Grecia lo hicieron los neoclásicos del siglo XVIII, y con no poco escándalo y discusiones al encontrar un estilo clásico que no cumplía las reglas admitidas, pero que traía consigo otras; las cuales hubieron de ser aceptadas finalmente, pero dentro de su propio cam-

po, o sea para hacer el dórico griego del final del siglo XVIII, del XIX y del XX (Monumento de Lincoln en Washington, por ejemplo).

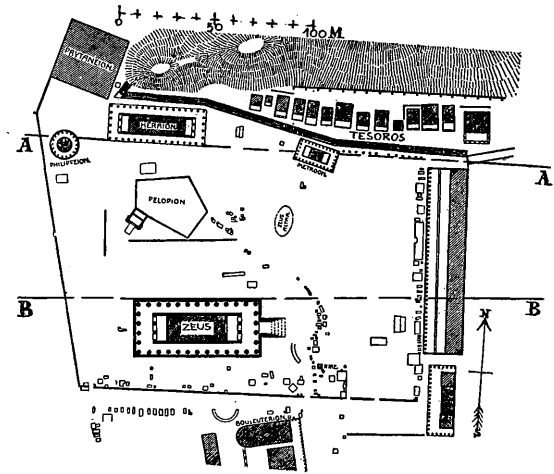
En cuanto al clásico de bóvedas, sus reglas son adecuadas para una buena construcción y para una gran variedad de soluciones, quizá por que no son tan rígidas como las anteriores, las propias de los adintelados.

3 Ambito de Aplicación

Se observa que tanto el sistema adintelado como el de arcos y bóvedas han sido aplicados a cualquier sistema de composición de edificios. Tan clásico es el Partenón como el Panteón de Roma, ambos de organización sencilla, y no menos lo son los de composición complicada, tales como San Pedro de Roma, El Escorial, el Museo del Prado y el Capitolio de Washington.

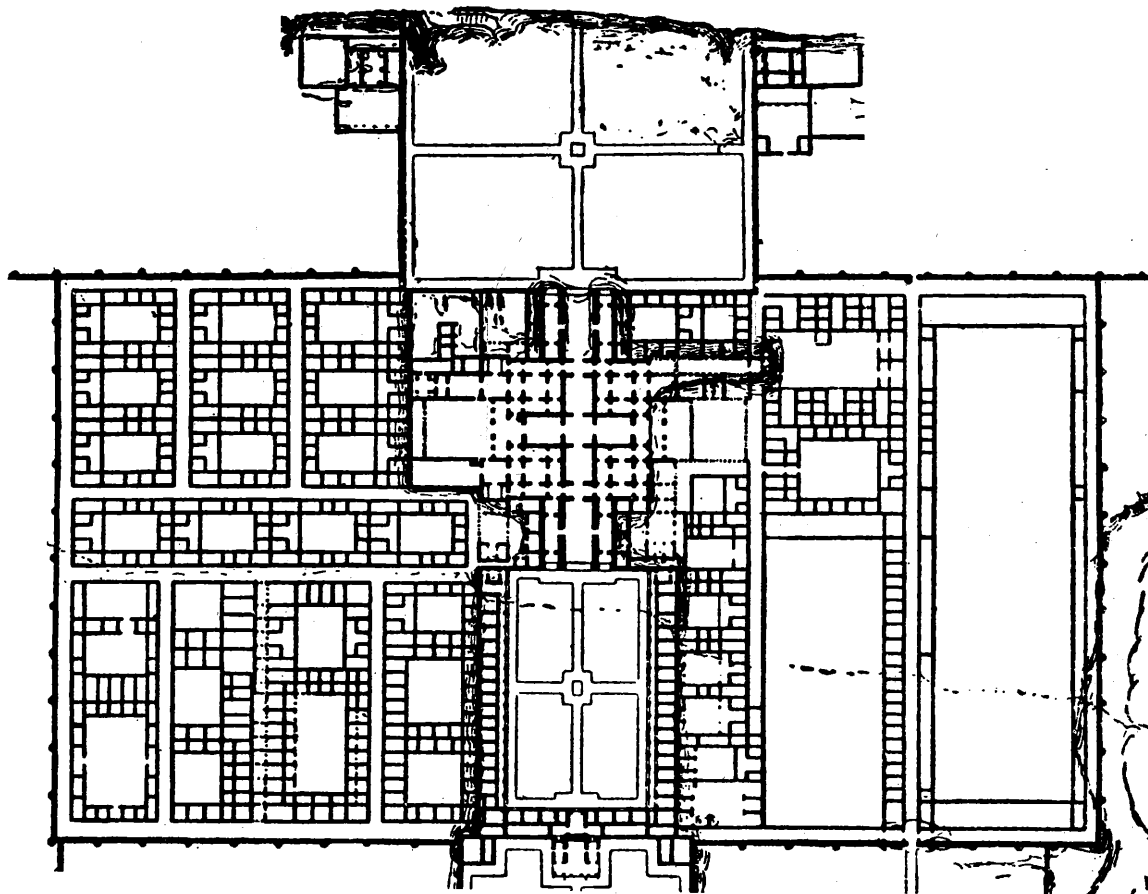
Unicamente es incorrecto, dentro de las reglas del juego, aplicarlo a edificios donde las funciones no pueden ordenarse jerárquicamente. Un orden gigante, por ejemplo, puede encuadrar tres plantas de diferente categoría, como es el caso del Palacio Real de Madrid; no es lícito, por el contrario, emplear el orden para encuadrar tres plantas iguales, como se hizo en algunos rascacielos americanos y en muchos edificios europeos de oficinas ó viviendas.

Tampoco el estilo clásico va unido a una manera determinada de ordenar un conjunto de edificios. Al principio del estilo, los Santuarios, Agoras y Acrópolis de los griegos se ordenaron sólo visualmente,

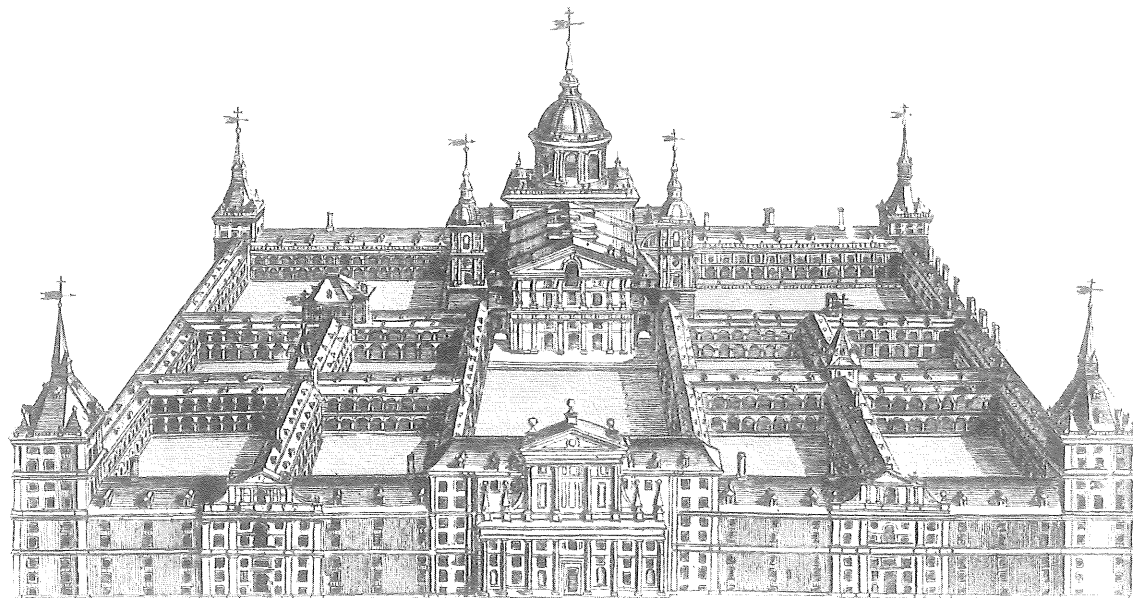


Santuario de Olimpia: Colocación libre de los edificios; los "Tesoros" que ocupan la terraza superior (al norte) no están alineados.

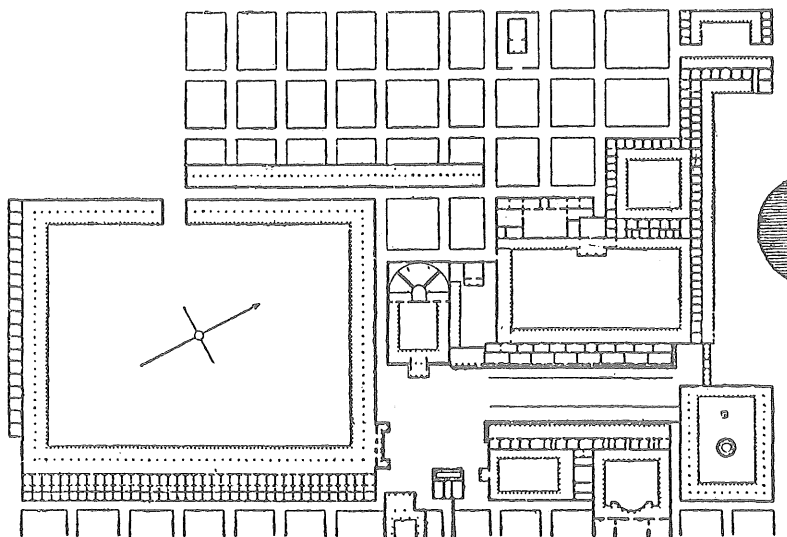
dentro de las condiciones impuestas por necesidades prácticas o litúrgicas; ni siquiera se hizo una ordenación artogonal. Esta última tampoco aparece en el Foro Romano; la introducción de la red ortogonal en el mundo clásico es tardía, y se inicia en la Grecia Jónica, en Asia Menor; parece clara la influencia del Oriente Medio. Después llegan influencias orientales más lejanas, y con ellas se componen plantas de edificios semejantes a cualquier "mandala" de origen tibetano: así se observan en el Foro Trajano y en las grandes Termas romanas; el sistema resurge en el Renacimiento con el "mandala" perfecto que es el proyecto de Bramante para San Pedro de Roma, con el Palacio de Caprarola, con El Escorial, y con otros muchos edificios; tantos, que se llega a identificar este tipo de composición con el estilo clásico.



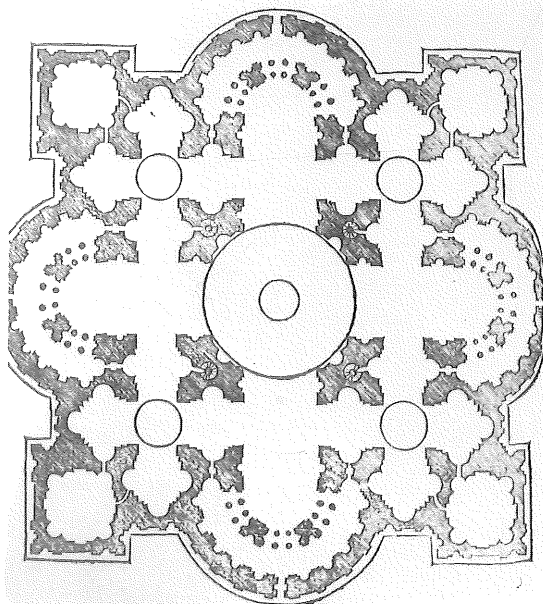
Alcázar de Balkuvara (siglo IX): Planta compuesta de una zona central y dos laterales; en la primera se suceden un vestíbulo, patio de honor, otro vestíbulo, sala principal en forma de cruz griega, y habitaciones privadas con jardín (en ruinas). Los cuerpos laterales están formados por una red de patios cuadrados y rectangulares. La composición se repite en Alcázares de Oriente Medio entre los siglos IV y IX.



El Escorial: Composición semejante a los Alcázares orientales, sobre la cual se han aplicado elementos del clasicismo manierista y cubiertas nórdicas.



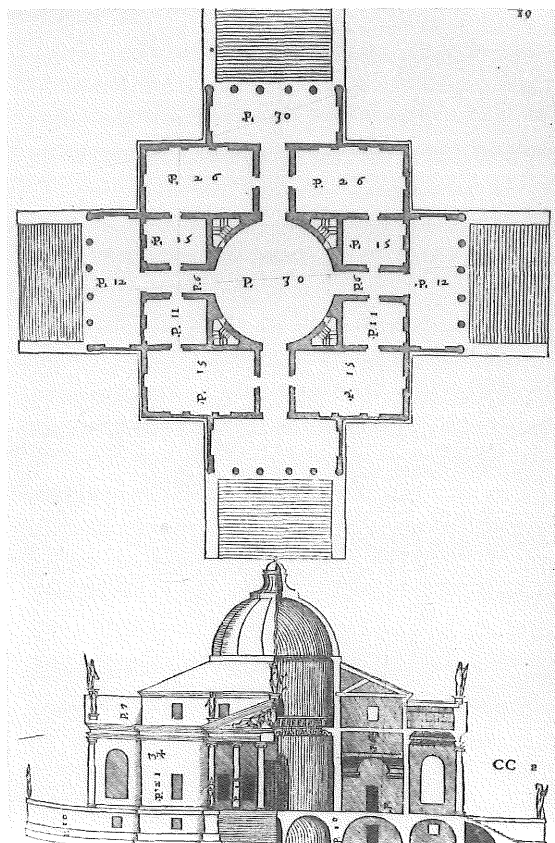
Parte central de la ciudad de Mileto, al final de la época helenística: trazado ortogonal del estilo de Hipodamo, debido a la influencia de Oriente.



San Pedro de Roma: planta del proyecto de Bramante, según Serlio (1552); repite la forma de un "mandala" perfecto.

4 Esencia del sistema

En las líneas interiores ha quedado indicado lo que "no" es la arquitectura clásica: no es un sistema especial de construcción, pues hay otros, tanto adintelados como abovedados, que no son clásicos y son más racionales y prácticos; tampoco es un método de composición de edificios, porque se aplica a muchos géneros diferentes de composición; no es un género de trazado de conjuntos urbanos, porque



Villa Rotonda de Palladio: Otra planta en forma de "mandala".

a lo largo de su historia ha adoptado toda clase de planeamientos, unas veces irregulares y otras regulares.

Excluido todo ésto, lo que queda es un conjunto limitado de formas y unas reglas para su enlace, para su articulación. Es la estructura de un lenguaje: el catálogo de formas es como el diccionario, y las reglas son la sintaxis. Observando la historia de la arquitectura clásica, se encuentra que, como en todo lenguaje, se han empleado las sintaxis regular y figurada: la regular

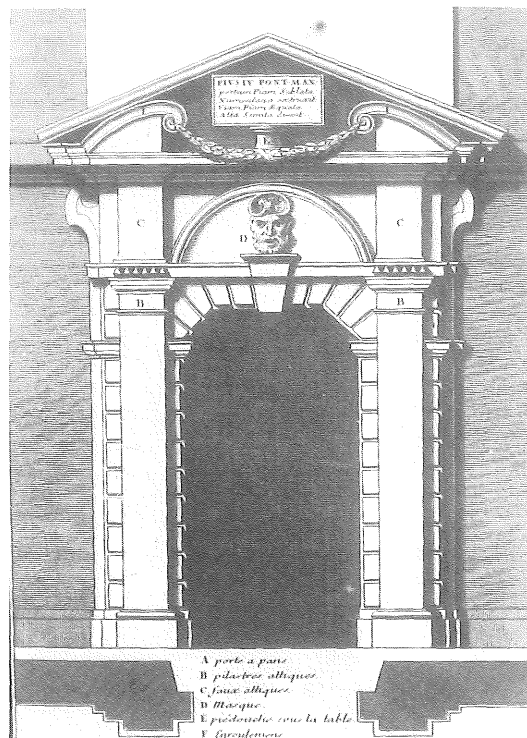
“pide que este enlace se haga del modo más lógico y sencillo”. La figurada “autoriza el uso de las figuras de construcción para dar a la expresión del pensamiento más vigor o elegancia” (Diccionario de la R. A. 1970).

Es un lenguaje plástico entre otros muchos existentes y posibles. Como todo lenguaje, tiene su campo de aplicación limitado a una cultura determinada; la limitación no es geográfica.

Esta consideración de la arquitectura clásica como un simple lenguaje no es nueva; en 1963 fue objeto de unas charlas de John Summerson en la B.B.C. inglesa, recogidas en la obra muy conocida de este autor “The Classical Language of Architecture” (Methuen & Co. Ltd., London— EC 4, 1964). Ahora se trata de averiguar para qué sirve este lenguaje de signos, qué es lo que expresa con más eficacia que un lenguaje hablado; con ello se explicaría la larga duración de su vigencia en la cultura de Occidente.

5 Contenidos mentales expresados por este lenguaje

La historia de la formación de este lenguaje es la clave para descubrir sus significados, pues siguiendo esta historia en contra de la marcha del tiempo, o sea partiendo de lo conocido en tiempos históricos para llegar a sus orígenes prehistóricos, se descubre una sucesión muy coherente de relaciones recíprocas entre significados y formas que los expresan; estas últimas se van acercando poco a poco al lenguaje clásico, codificado en dos géneros: el dórico griego clásico y el



Porta Pía de Miguel Angel, en Roma: Ejemplo de “sintaxis figurada”, donde la máxima expresividad es compatible con las reglas del juego clásico.

helenístico-romano, tanto el antiguo como el renacentista.

El origen prehistórico está en las primeras experiencias arquitectónicas de la humanidad: el Menhir, el Dolmen, la Caverna. A ellas se fueron agregando otras menos antiguas, tales como la Cornisa y la Escalera. Todas ellas, y sobre todo las tres primeras, dejaron una huella duradera en la conciencia de los individuos y de los pueblos.

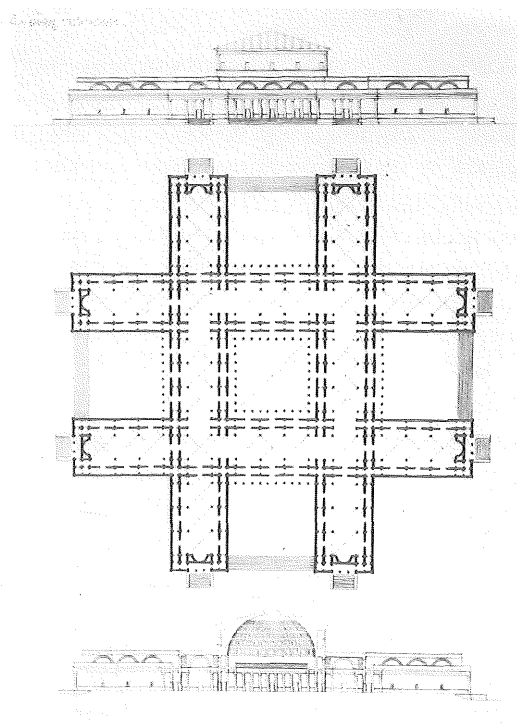
Sin embargo, con el paso del tiempo las huellas de estas experiencias primeras se pierden para las conciencias, se sumergen en las subconciencias de cada uno, y

finalmente se almacenan en el inconsciente colectivo, donde constituyen parte del tesoro de los arquetipos de la humanidad, según Jung; en la teoría de éste se apoya lo dicho, pero al mismo tiempo los hechos arquitectónicos aducidos ayudan a dicha teoría con nuevas pruebas, pues Jung no entró apenas en el campo de la arquitectura, que tan fecundo hubiera sido para su obra.

En resumen, dentro de la cultura de Occidente el lenguaje clásico expresa contenidos inconscientes de la mente colectiva y subconsciente de la mente individual. Unos y otros son "inefables"; no los puede comunicar la palabra hablada o escrita. El valor del lenguaje clásico consiste en haber sabido formar una expresión clara, ordenada y comprensible de estos contenidos que están en el fondo de las mentes; en el "hondón del alma", que decían los místicos del siglo XVI. Son "arquetipos" de Jung, propios de los pueblos occidentales, más alejados de la magia primitiva que los "arquetipos" orientales; estos últimos conservan en sus trazados vestigios de las figuras mágicas que, por virtud de su regularidad, alejan a los demonios que simbolizan y producen el desorden de la naturaleza y sus peligros imprevisibles. El círculo y el cuadrado son las figuras más sencillas: el primero es signo del cielo y el segundo de la tierra. De la combinación de ambos resultan muchos "mandalas", y también algunos conjuntos monumentales de India y China; de un modo extraño, aparece este "mandala" en el proyecto de Bramante para S. Pedro de Roma, como se ha dicho en el Párrafo 3; después, y con más vigor

aún, en la Villa Retonda de Palladio.

Estos "mandalas" tienen cuatro ejes de simetría; con un solo eje o con dos abundan en Oriente para conjuntos monumentales y para edificios sueltos, y para estos últimos sólo, en la Grecia antigua; pero en ésta, como se ha indicado en el Párrafo 3, los conjuntos no son nunca "mandalas". Lo son, por el contrario, en la Roma Imperial, en el Renacimiento, y sobre todo, en el academicismo francés del siglo XVIII; Durand los codifica y los une al estilo clásico en sus "Leçons d'Architecture" (París, 1821), y desde entonces son



Modelo de planta de Durand (1821): el signo mágico del "mandala" es propuesto como ejemplo de composición arquitectónica en la época de la razón.

la base de la verdadera enseñanza académica, sobre todo en Francia: el modelo es el único "mandala" que existe realmente en Europa, la Villa Rotonda.

Sería interesante estudiar la relación entre las creencias y la arquitectura "mandálica"; en una primera aproximación, parece que en épocas de firmes creencias religiosas, la arquitectura tiende a organizaciones libres; así fue en la Grecia clásica y en la Edad Media. Cuando las creencias se debilitan o se hacen formularias, aparece la magia con sus formas arquitectónicas regulares; es el caso de las épocas helénicas y romanas, del Renacimiento, y de la "Epoca de la razón", desde el siglo XVIII.

El tema no puede tratarse ligeramente y sin gran precisión histórica; pero si lo dicho fuera cierto, la arquitectura clásica más normal, la que prescinde de la Grecia dórica, sería del género mágico; sería como un exorcismo contra el desorden de lo natural y los avatares de la vida.

6 La herencia de los "arquetipos"

Como se ha dicho, proceden de las primeras experiencias arquitectónicas de la humanidad, y se conservan vivos, aunque a veces aletargados, en la mente arcaica. Existe una transmisión hereditaria, cultural y genética, o sea espiritual y material; instrumento de la última es el cerebro arcaico, que posee todo ser humano, el cual está conformado para actuar según las órdenes que reciba de la mente también arcaica. Este depósito de vivencias y de formas asociadas a ellas se supone igual en todos, y por ello se considera

como colectivo, además de ser inconsciente para todos, con excepciones debidas a las circunstancias: como ejemplo puede citarse la impresión de cosa "ya vista" que se experimenta ante algún monumento que en realidad nunca fue visto antes; quizá fue obra de antepasados remotos del espectador, en el cual emerge en aquel instante una vivencia sumida en el hódón de su estirpe durante siglos o milenios.

La gran habilidad de la arquitectura clásica fue dar forma codificada y comprensible para sociedades cultas, a las informes expresiones arcaicas que son los arquetipos; éstos son signos que dicen cosas muy concretas, tanto que puede hacerse una relación de las más importantes:

a) El Menhir: signo del "Padre Sol", generador de la vida. Es origen de dos formas: el obelisco y la columna. Del primero son parientes la estela, el totem, y creciendo en tamaño, los pilonos egipcios, las torres-pagodas de India y China, y finalmente, los rascacielos; esta parentela no es clásica.

La columna empieza siendo un objeto de culto, aislado en medio de un suelo sagrado; más tarde se le añade una pequeña estatua que indique cual es la divinidad que reside en la columna. En cuanto a su forma, se parece a las futuras columnas jónicas y compuestas. En tiempos pre-clásicos crece el antropomorfismo griego, y por ello la divinidad pasa a residir en la imagen, pero rodeada de columnas que no pierden su carácter sagrado y con ello aumentan el de la imagen. Así se llega al Partenón, cuyas columnas están dispues-

tas racionalmente como signos, pero irracionalmente como elementos constructivos. También se llega a la columna por el camino de la casa primitiva, con sus postes de madera proporcionados a su carácter de elementos sustentantes. Al hacer de piedra ó mármol estas columnas se adoptan las formas de las columnas sagradas, pero se conserva el carácter utilitario de su origen doméstico; en este sentido se emplean en edificios civiles, o más bien cívico-religiosos: propileos, stoas, teatros.

En Roma se hacen templos parecidos a los griegos, pero en la verdadera arquitectura romana la columna se ha "desmitificado": es un objeto de prestigio, de propaganda, o de simple decoración, como se ve en el Coliseo. Vuelve a su carácter mítico en el renacimiento con otro significado: emblema de la Antigüedad resurgida, del Humanismo. Más tarde como en la antigua Roma, es signo del poder del Estado, del orgullo privado y de la fuerza del dinero: ejemplos políticos numerosos se encuentran desde fines del siglo XVIII, principalmente en Washington y en Leningrado (desde Pedro el Grande hasta Stalin). En estos dos casos la columna clásica va unida a la fundación de dos grandes imperios, y así lo siente el inconsciente colectivo; en ambos, el arte clásico es signo de unidad triunfante sobre los localismos. Distinto es el caso de la creación de la unidad italiana y de la alemana, en el año 1870; en tiempo de desorden artístico y de carencia de sentido profundo, la columna clásica no es comprendida por el pueblo como un verdadero mito, sino como una forma convencional

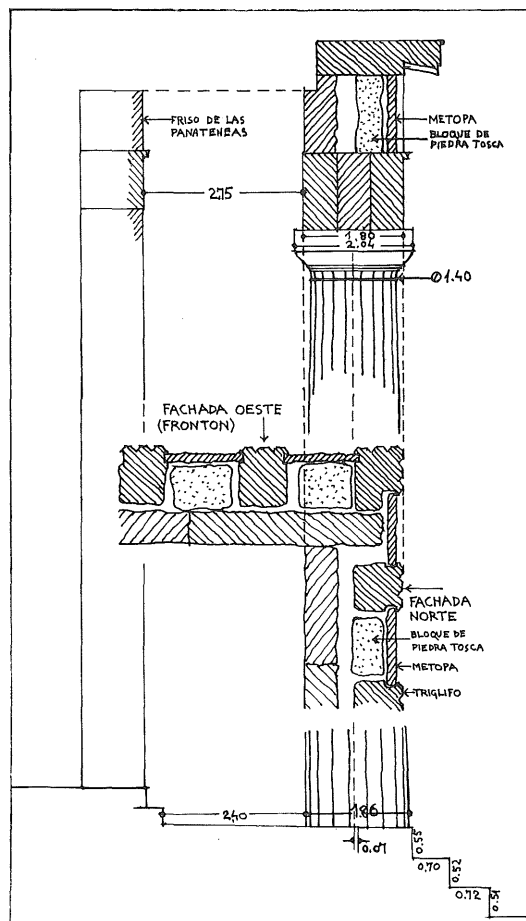
elegida por la autoridad, entre otras vigentes en el arte de la época. Basta hacer notar que los monumentos característicos de ambas naciones recién creadas son el de Víctor Manuel en Roma y el Reichstag de Berlín, para comprender la banalidad de la arquitectura que acompañaba a las dos novedades políticas. Cuando fascistas y nazis tratan de exaltar la unidad de sus respectivos países, y representarla mediante un estilo clásico, no pueden hacerlo y se quedan en un arte híbrido, anticlásico por esencia.

b) El Dolmen: Signo de la Puerta, paso de una realidad a otra; multiplicado como en Stonehenge, es la columnata o el pórtico, ya mencionados. Lo importante es su aspecto de enlace entre una realidad exterior y otra interior, y así permanece en el inconsciente colectivo con un sentido mítico y religioso: "A porta inferi libera nos Domine", se dice en el oficio de difuntos. Las puertas enormes son frecuentes en la Antigüedad; así en el Partenón, de 5 × 10 metros donde el paso libre entre las columnas centrales es algo menor de 2,40 metros. Es el paso de lo profano a lo sagrado, y ésta es la razón de su importancia por encima de su utilidad, ya que su anchura de 5 m. no es aprovechable por estar detrás de las columnas mencionadas; sin embargo, en este caso pueden descubrirse dos justificaciones de su tamaño: primera, por ser la única iluminación de la naos, y segunda, por el paso del "peplos" en la procesión de las Panateneas, que exigiría los diez metros de altura.

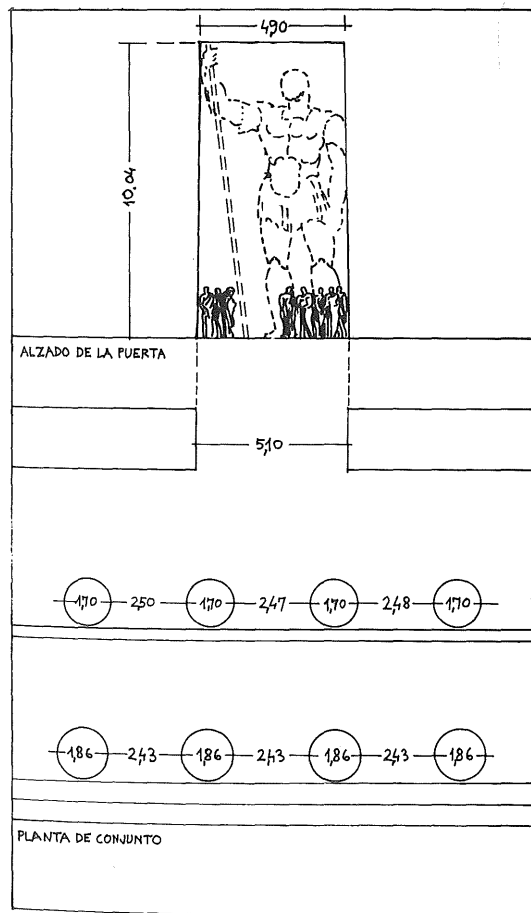
En la Antigüedad se siguen haciendo

grandes puertas en los edificios religiosos y cívico-religiosos; su altura suele ser el doble del ancho. Esta altura no está justificada en general por motivos prácticos, por lo que puede suponerse que sirve para el paso del pueblo, considerado idealmente como un ser único gigantesco de acuerdo con el antropomorfismo helénico. Con el Renacimiento vuelve el mito de la gran puerta, pero ahora no es signo de la unidad social, sino signo del poder público o privado. Este último sentido tienen algunas falsas puertas altas de piedra, pero divididas por pisos metálicos disimulados, en edificios bancarios y comerciales de principios de siglo. Rota la unidad simbolizada, el siguiente paso es la puerta baja y ancha, propia de las masas informes de hoy.

c) La Caverna: signo de la seguridad, de la protección, del claustro materno, del bunker y del refugio antiaéreo. Al principio es lugar de culto a las deidades protectoras de los que viven en ellas, y de los antepasados; cuando hay más seguridad se deja de habitar y queda como lugar de culto más o menos secreto. Se construyen imitaciones cupuliformes, que con el tiempo enriquecen su significado religioso con el de imagen del Cosmos, supuesto redondo por los antiguos. Se llega así al Panteón de Roma, donde la imagen se une a la realidad cósmica por medio del gran óculo que permite a los rayos del Sol recorrer las superficies interiores del ámbito. De un modo diferente se consigue lo mismo en la cúpula de San Pedro mediante las vidrieras transparentes del tambor. Se ha pasado desde el encierro para



Partenón: ángulo noroeste, según Balanos (1936). Secciones del friso hueco y de la columnata. Se observa la estrechez del pórtico entre las columnas y el muro de la "naos".



Partenón: centro de la fachada oeste, según Balanos (1936). Alzado de la gran puerta: escala heroica adecuada al "genio de la polis"; fuera de proporción con el hombre. La planta muestra en las dos columnatas la estrechez de los intercolumnios en relación con el ancho de la puerta.

la primitiva seguridad al culto secreto, de éste al público, y finalmente a la forma religiosa total; pero después viene la desacralización de la cúpula, que pasa a ser signo del poder político, como en el Capitolio de Washington, y hasta del poder financiero. Ahora reaparece la cúpula con Buckminster Fuller, que cubre con una de ellas un depósito de locomotoras, pero lo interesante es su proyecto para encerrar, bajo una cúpula, una ciudad de 150.000 habitantes; bajo esta bóveda transparente, vivirán aislados en una ecología artificial, protegidos como en la caverna original. Se ha vuelto al sentido primitivo de este signo.

d) La Cornisa: su sentido entre los griegos es la limitación, para que el edificio no se escape hacia arriba. Su horror al infinito la hace necesaria. Los pueblos que no ponen límites a su concepción del mundo, como los hindúes, no la emplean en sus templos, ni tampoco los que tienen ambiciones materiales ilimitadas, como son los que hacen rascacielos. La cornisa limita un mundo humano: es grande en edificios civiles, como el Palacio Farnesio de Roma, pero se adelgaza en los religiosos, como en S. Pedro de Roma, para no turbar el movimiento ascensional de la cúpula; pero aunque sea pequeña, existe, para no exagerar este movimiento; no la hacían los góticos al buscar la exageración, cuando perdieron el sentido de lo clásico que tiene todavía Nuestra Señora de París. La cornisa reaparece ahora en forma de una gran faja maciza que corona el edificio fingiendo una enorme losa protectora; esta moda es un signo del temor general hacia el futuro.

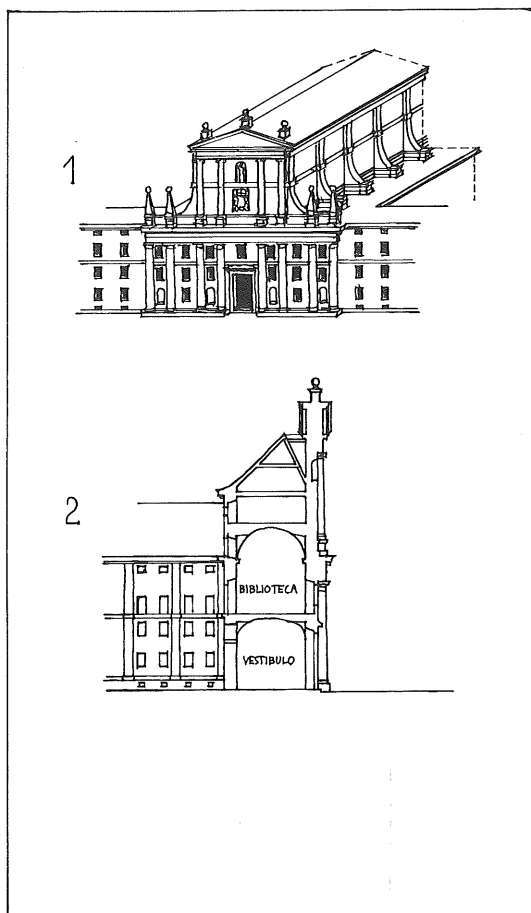
7 Significantes y significados

En los ejemplos aducidos, y en muchos más que podrían añadirse, se observa un juego entre las formas clásicas y los significados que les atribuye la sociedad. Una forma cualquiera ha empezado, por ejemplo, como signo mágico y ha terminado como signo comercial, después de varios significados intermedios; recíprocamente, al variar estos significados, la forma signifiante se ha visto obligada a cambiar, pero en la arquitectura clásica el cambio de formas parece haber sido menor que el cambio de significados que se le ha atribuido a lo largo de siglos. Es como decir que el inconsciente colectivo se ha aferrado tanto a estas formas, que prefiere conservarlas aunque no tengan ya el sentido original, mejor que aceptar otras nuevas más adecuadas a las nuevas significaciones. Es un caso análogo al del lenguaje; las palabras y la sintaxis que sirvieron para escribir el Quijote son las mismas que se emplean hoy en un tratado científico, salvo escasas aportaciones de términos nuevos.

La constancia de un lenguaje adaptable a circunstancias tan diferentes, se puede referir a la arquitectura clásica cuando se observa como ha sido la expresión de condiciones diferentes: religiosas, culturales, sociales y otras.

8 Lo clásico como lenguaje

Como puro lenguaje ha sido empleado en tiempos muy diversos. Ya se trató de la



El Escorial: 1, Basílica que correspondería a la portada existente (en el dibujo se han suprimido las cubiertas inclinadas de los cuerpos laterales). 2, cuerpo de edificio construido realmente para apoyo de la portada; inmenso cartel de anuncio sin relación funcional con lo que hay detrás: una crujía y el patio de los Reyes.

antigua Roma; en España hay dos ejemplos extremados de consideración lingüística de los temas clásicos, acompañados de una deliberada ignorancia de lo que pudiera ser una estructura clásica. El primero es El Escorial; tiene dos grandes portadas, una exterior y otra en el Patio de los Reyes. Ambas son fachadas de iglesias, aplicadas sobre la fachada principal la primera, y sobre la propia iglesia la segunda.. Ninguna de las dos tiene relación con el cuerpo de edificio al que se aplican, hasta el punto que en ambas el gran entablamento queda a mitad de altura del ámbito que tienen detrás; éste es la Biblioteca en la primera, y el coro de los frailes en la otra. La exterior es una copia bastante fiel de una fachada de basílica de tres naves que publica Serlio, y que parece adaptada, intencionadamente mal, al cuerpo del edificio. Es como un simple anuncio de que éste contiene una iglesia, aunque la iglesia no está allí donde indica el signo. En cuanto al propio edificio sobre el que se aplican estos signos clásicos, y otros muchos más, que en total han servido para que algunos historiadores lo clasifiquen como renacentista italiano, es fácil comprobar que no se parece en nada su composición a ningún edificio ni a ningún proyecto de fantasía, italiano o de cualquier otro país de Europa; por el contrario, a lo que se parece es a edificios del Medio Oriente, tales como los alcázares de Mxatta, Balkuvara y Ukhaidir, de los siglos V al IX. Es de suponer que la gente de Felipe II no los conoció; en cambio se sabe que estudiaron a fondo la descripción, por Ezequiel, de un templo de Salomón idealizado. Lógicamente esta visión del profeta

se apoyaría en edificios existentes en su época (siglo VI a. de C.), que serían los antecedentes directos de los alcázares indicados; también antecedentes de El Escorial a través del testimonio literario. Esto hace ver, una vez más, el carácter de pura expresión que se dio a los temas clásicos, pues se aplicaron a una composición tópicamente oriental.

El segundo ejemplo es el Museo del Prado. Villanueva, hombre de ideas rotundas, conocía muy bien El Escorial; no debió agradarle la incrustación de los elementos del lenguaje en la masa del edificio por parecerle confusa; en su primer proyecto para el Museo separa lo útil de lo expresivo, y proyecta algo insólito: un edificio puramente "funcional", y delante de él, separado más de 10 metros, un largo pórtico doble de organización complicada, que él sólo había de hablar en nombre de todo el edificio. Luego, en la realidad de la obra, tuvo que superponer los dos pórticos, dar distinto carácter a cada uno, y adosarlos al verdadero edificio; la realidad truncó, pero no del todo, lo que hubiera sido la verdadera definición de lo clásico, realizada materialmente: un lenguaje para el fondo de la mente humana. Cuando se aprueba el proyecto definitivo del Museo actual, en 1785, ya estaba iniciada la racionalización del pensamiento; su consecuencia ha sido pérdida de la comprensión de este lenguaje por la sociedad actual.

9 Porvenir de los lenguajes arquitectónicos

Conseguir que el pensamiento mítico de

los primitivos llegue a ser racional ha sido la aspiración de los países de Occidente desde muy antiguo; al menos desde los presocráticos del siglo VI (a. de C.) Pero en general, se comprendía que la razón no era todo el pensamiento, y que en la realidad no todo era demostrable racionalmente. Así, Platón razonaba sobre los mitos que existían y los que él mismo inventaba. Veían los antiguos que había en la mente humana niveles más elevados y más profundos que la conciencia racional, así como sentimientos que percibían lo que no se podía reducir a conceptos, y sabían también que estas percepciones podían comunicarse mediante lenguajes no hablados ni escritos. El racionalismo del siglo XVIII quiso reducir el pensamiento a la sólo razón, y concretó el ejercicio de ésta en la lógica matemática; la famosa frase de Hegel "todo lo racional es real y todo lo real es racional", revela su desprecio a las realidades profundas que constituyen el hecho artístico y otros muchos hechos más.

Con ello se destruía el tesoro de arquetipos que hacía del inconsciente un depósito de vivencias, desconocidas en la vida normal, pero dispuestas a saltar hasta la conciencia como ayudas para la vida psíquica completa. La arquitectura clásica, como cualquier otra antigua, era una mitología. En la gótica había además un elemento racional técnico, que la convierte en un sistema más complicado que el clásico. Este sólo tenía la racionalidad propia de un lenguaje, pero como tal lenguaje alcanzó la perfección; por eso pudo servir como expresión racional del inconsciente colectivo en muchos países y

épocas diferentes. Ahora, con la racionalización y la desmitificación vigentes, no tiene nada que expresar; pero como las fuerzas subconscientes de la mente no se pueden destruir y siguen actuando, desorientadas, en busca de nuevos mitos y de nuevos arquetipos, es de esperar y que llegue un tiempo en que los nuevos estilos de arquitectura sean origen de un repertorio de signos expresivos que el inconsciente colectivo pueda convertir en "arquetipos" arraigados y ordenados, como lo fueron los de la arquitectura clásica. De ellos debe surgir un nuevo lenguaje arquitectónico de lo inefable que esté al alcance de las masas. En el momento actual, la excesiva rapidez con que se producen los cambios de la expresión arquitectónica hace imposible su asimilación por la mente colectiva; ésta posee una gran inercia debida a su enorme masa, que la impide seguir los rápidos cambios que pueden hacer las minorías de artistas y de intelectuales.

Las leyes físicas del movimiento de los graves pueden aplicarse a los movimientos de la mente profunda.

APENDICE

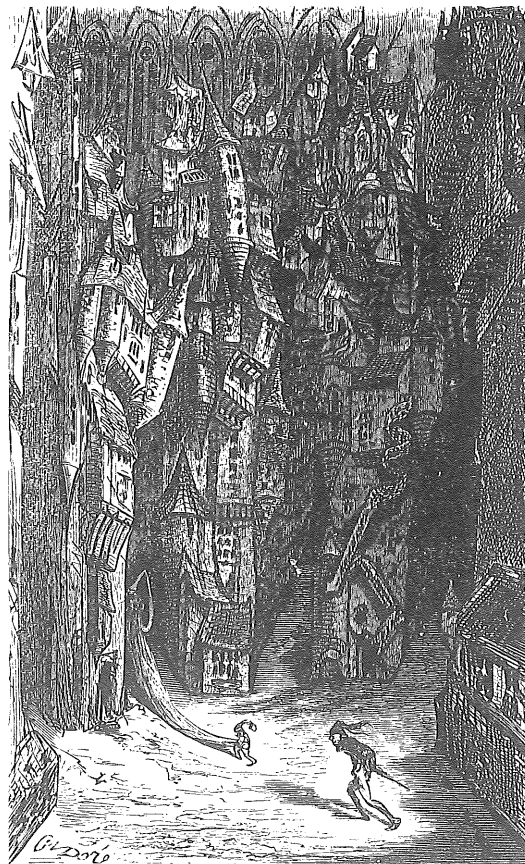
EL PARENTESIS GOTICO

La arquitectura clásica empieza en el siglo VI (a. de C.), y termina a mediados del nuestro. Su vigencia se interrumpe en la Edad Media, sobre todo en la época gótica; en ésta la arquitectura se libera de las reglas clásicas y de la tiranía del arquitecto. Ya no hay canteros condenados a

repetir incesantemente los mismos tipos de capiteles, cornisas y otros elementos. Cada uno hace lo que quiere para expresar su sentir: copian plantas de huerta, o satirizan a sus vecinos, o se autorretratan. Sólo han de respetar los límites que imponen a su campo de libertad los "talentos de primer orden" a que se refiere Sorel, o sea los arquitectos que saben planear las catedrales para que no se hundan.

El gremio de los constructores "franc-maçonnerie", era muy poderoso; por eso resulta extraño que renuncien a la libertad de la creación individual al aparecer el Humanismo del Renacimiento. Se someten al antiguo trabajo servil y mecánico que impone lo clásico; no hay modo racional de explicar este fenómeno, pues se inicia en pleno siglo XV, antes de los grandes acontecimientos que a finales de ese siglo modificaron la situación política, social y económica de Europa. No hubo una revolución industrial que introdujese nuevos modos de producción ni nuevas técnicas. Por el contrario, la técnica de la construcción gótica era mucho más avanzada que la impuesta por los clásicos; era ésta una regresión a estructuras más toscas y pesadas.

El fenómeno de explicarse como una vuelta a la profundidad del mundo de los arquetipos colectivos, los más antiguos de la humanidad, los que proceden de tiempos en que el camino hacia la individuación estaba apenas iniciado. Se renuncia a la creación personal, producto del super-ego, y se vuelve a la creación colectiva, producto del nivel más bajo de la mente, el inconsciente colectivo. En este



La libertad de la ciudad gótica vista por un romántico del Siglo XIX (Gustavo Doré, ilustración para "Les Contes Drolatiques de Balzac").

nivel no están en el siglo XV el menhir, el dolmen y los demás arquetipos, sino sus interpretaciones cultas que forman el repertorio clásico. El Humanismo parecía traer la libertad del pensamiento creador, pero restringía esta libertad; era sólo para los grandes artistas y científicos, y no para el común de las gentes. Llevaba consigo el

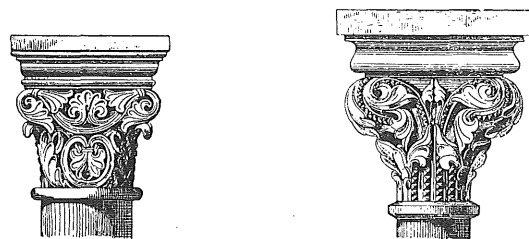
dominio de la razón sobre el sentimiento, y éste último no debían ejercerlo más que los artistas-divos que aparecen en ese tiempo. Los grandes arquitectos eran los únicos que conocían las reglas del juego que han de observarse al hacer arquitectura clásica; reglas arbitrarias, como las de cualquier otro juego.

En consecuencia, el mundo de los constructores de las catedrales renunció a la libertad creadora gótica, y con ello inició el camino hacia la masificación actual.

Sobre este notable fenómeno se pronunciaron muchos pensadores y artistas del siglo pasado y del principio de éste. Conocidas son las opiniones de Ruskin y Morris; no lo son tanto las de los anarquistas teóricos, tales como Tolstoi, Bakunin, Kropotkin, Sorel y Berth, que coinciden con las de aquellos en su administración por el arte gótico y su mundo. Por la curiosidad que representan estos textos poco conocidos, que incluso coinciden con las ideas de muchos católicos integristas de la época, se tratará aquí sólo de los reunidos por André Reszler en su obra "La Estética anarquista" (Ed. Fondo Cultura Económica, México, 1974; original francés, 1973). Las ideas de todos ellos eran ya utópicas en su tiempo, que es el de la revolución industrial; por tanto, el momento en que las máquinas empezaban a dominar sobre el trabajo de unas manos obedientes al espíritu creador de obreros y artesanos; con mayor razón son utópicas ahora, en la época de los ordenadores. Pueden citarse párrafos de algunos de estos autores que manifiestan su visión ilusionada del mundo medieval. Así, León Tolstoi (1828-1910) escribe en su obra

"¿Que es el Arte? (1896): "Los artistas de la Edad Media, que vivían sobre el mismo fondo sentimental y religioso que la masa del pueblo, y que traducían sus sentimientos y emociones a la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la poesía, el drama, eran verdaderos artistas, y su actividad, fundada sobre la concepción más elevada que la época podía alcanzar y que todo el pueblo compartía — no obstante tratarse, para nuestra época, de una concepción inferior— era un arte auténtico, un arte del pueblo entero".

La catedral es una "creación colectiva en cuya edificación, cada capa, cada miembro de la sociedad, ha participado. Sólo gracias a la cooperación armoniosa de



La obra libre de los canteros medievales.

todas las fuerzas de la comunidad, sostenida por un espíritu de solidaridad, ha podido el edificio gótico levantarse y constituir la expresión majestuosa de esa comunidad que le ha dado alma. Allí se reveló un espíritu que encontró más fácil seguir su propio impulso creador natural, que las leyes de la estética".

Georges Sorel (1847-1922) en su obra

"El valor social del arte" (1901), dice:

La "ciudad obrera del porvenir será la resurrección de la "ciudad estética" medieval, que expresa el alma colectiva en creaciones desprovistas de reglas, de convenciones paralizantes".

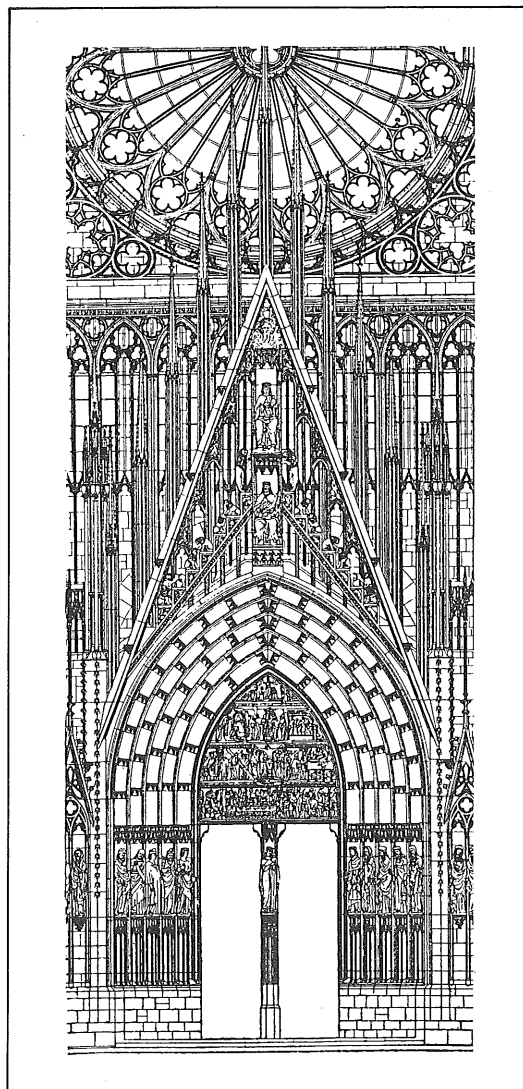
"El arte de los productores de la Edad Media era la creación de una verdadera "aristocracia de productores-artistas" formada por los miembros de "corporaciones obreras". Los escasos individuos dotados de un "talento de primer orden" que se encontraban entre ellos imponían "sus métodos de construir, sus gustos decorativos, su concepción de lo que distingue una obra maestra", a los soberanos, a los burgueses y al clero".

"El retroceso del espíritu poético ante el espíritu científico ha conducido a la rápida decadencia del arte".

"Como el arte académico, tampoco el arte de vanguardia escapará a su destino". La pintura ha "caído en el absurdo, en la incoherencia de formas imbéciles". La música "se descarrila y convierte en una matemática de los sonidos, donde ya no hay la menor inspiración". Para Miguel Bakunin (1814-1876), el arte es el "retorno de la abstracción a la vida, es el guardián de la parte "inmortal" del hombre contra las fuerzas de la ciencia abstracta o la banalidad del bienestar".

El Príncipe Kropotkin (1842-1921), trata de la grandeza del arte medieval, que brota de una "concepción de fraternidad y de unidad engendrada por la ciudad".

"Una catedral, una casa comunal, simbolizaban la grandeza de un organismo en el cual cada albañil, cada cantero, era un constructor". "El orgullo de cada ciuda-



El esplendor gótico en la catedral de Estrasburgo.

dano en una ciudad que era su propia creación".

La colección de opiniones de los teóricos "anarquistas", que más bien parecen tradicionalistas exaltados, puede cerrarse

con citas de la obra de Edouard Berth "Las fechorías de los intelectuales", con prefacio de Sorel (Paris, 1914):

"La casta de los intelectuales sustituye la "razón clásica, el empirismo orgánico, la experiencia sensible y religiosa, por una diosa Razón supuestamente creadora, abstracta y conceptual, rígida y pedante, que es una subversión del buen sentido y un atentado a la Razón lisa y llana".

"La civilización experimenta súbitamente la "sensación de un horrible vacío". Es la preponderancia, en materia de creación, de la técnica y de la inteligencia. Es la victoria de Apolo sobre Dionisios".

"El teórico anarquista rechaza los esquemas estrechos de los determinismos económicos y sociales".

Se observa en todos estos autores más oposición decidida a los excesos de la razón moderna estrecha, y cerrada al poder del sentimiento. Defienden la libertad gótica, real o supuesta, contra las reglas clásicas determinadas racionalmente; sin embargo, como se ha tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, dichas reglas no son racionales en cuanto se refieren a la arquitectura propiamente dicha, sino en cuanto son reglas de un lenguaje formal muy bien codificado. Fuera de estas reglas no es lícita ninguna otra forma expresiva, y de aquí resulta la pérdida de la libertad del artista, sea obrero, artesano, o arquitecto, a que se ha aludido antes.

Los motivos posibles de La renuncia a la libertad creadora del gótico, en aras al espíritu del clasicismo, podrían resumirse en los siguientes:

1.º El cansancio de la forma habitual,

fenómeno muy repetido en la historia de la cultura de Occidente; conduce a una forma nueva, sin más motivo que el deseo de novedad. Es la ley de la moda, de la frivolidad, y puede ser tan poderosa que domine al deseo de libertad creadora.

2.º Disminución del impulso creador individual; es un fenómeno comprobado en artistas aislados, y también en colectividades. Es causado por el cansancio de mantener en tensión el espíritu, unido a La falta de confianza en los resultados del esfuerzo creador. Se acaba prefiriendo lo seguro, aunque sea impersonal; caracteriza las épocas de decadencia individuales y colectivas.

3.º Se valoran los símbolos perennes colectivos por encima de las improvisaciones individuales. Es una introversión del artista, que bucea en las profundidades de su mente alcanzar lo que en ella hay de común con toda la humanidad, y prefiere los descubrimientos que hace allí a la exteriorización de sus impulsos creadores normales; considera a aquellos más importantes que éstos, por creer que las raíces profundas están cerca de las realidades supremas, transcendentales del yo. El peligro de esta actitud es la caída en el gregarismo, en el espíritu del rebaño.

En consecuencia, las tres causas de la renuncia a la acción creadora individual serían la frivolidad, la decadencia y el gregarismo.

Sean decisivas o no éstas causas, lo que se observa en la realidad de aquel momento del cambio de estilo, tanto en los edificios como en los textos de los tratadistas, es el

esfuerzo por hacer racional la arquitectura, considerando que la clásica es la racional, y que la gótica corresponde a una estética exclusivamente sentimental. Es una opinión contraria a la actual; hoy creemos en una racionalidad del gótico paralela a la escolástica medieval, y por el contrario vemos el Renacimiento como un impulso estético alejado de la razón en

cuanto se refiere a la estructura de la obra arquitectónica; algo parecido a lo que propone Robert Venturi para la arquitectura de nuestros días. Sin embargo, y esto es paradójico, el Renacimiento tuvo como uno de sus ideales la razón, la buscó con pasión y parcialidad precursoras del siglo XVIII, y tal ideal ha llegado, aunque discutido, hasta hoy.